José Asunción Silva
y la articulación de lo inefable

Quien recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quien enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras
Thomas Jefferson

Julieta Leo
Profesora de la Universidad de Monterrey, México. Ha publicado, entre otros, Las sagradas letras de Paradiso.

El ímpetu iconoclasta y renovador —no un estilo— que caracteriza al Modernismo; la búsqueda deliberada de la ruptura, a la que alude Octavio Paz, encontrará en cada poeta una expresión única. De ahí que José Emilio Pacheco sostenga: "no hay Modernismo sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910"[1]. Con lo anterior el mexicano intenta subrayar la individualidad que distingue a los poetas que escriben a fines del siglo xix y principios del XX en América Latina; individualidad impuesta por un medio desdeñoso de la palabra poética que los incita a buscar un lenguaje personal que, paradójicamente, les da cohesión como grupo. Pacheco es terminante al decir: en el Modernismo "no hay líneas rectas ni hay escuelas: hay obras únicas, irrepetibles e insustituibles poemas"[2].

José Asunción Silva (1865-1896) participa del sedicioso impulso moderno que ha señalado Pacheco, y anticipa en algunos versos "las violentas torturas e inquietudes del espíritu contemporáneo"[3]. Víctima de la dificultad de la crítica para delimitar el Modernismo; atado siempre, para bien o para mal, a la deslumbrante figura de Rubén Darío (1867-1916); marcada su obra por el morboso interés que des-



pierta su atribulada existencia, “una maraña de leyendas ridículas y escarnios perversos, urdidos por un medio social que nunca le perdonó su originalidad”[4]. Muestra de esto último es el *Nocturno* —ligado al amor por su hermana Elvira[5]— que sigue suscitando emociones que van más allá del campo de la exégesis académica. Si bien resulta arriesgado entrar en ese ámbito pues “explorar de donde viene el misterio es profanación”[6], es posible que la singularidad del poema pueda hacerse inteligible al considerar un aspecto comúnmente soslayado: su construcción musical. Es por lo anterior que el presente trabajo propone revisar el *Nocturno* bajo la forma musical. La indagación pretende mostrar que el poema toma elementos propios de la composición musical para transmitir el oscuro sentimiento del poeta. La aproximación sugiere que existen argumentos para considerar que en el *Nocturno* de Silva se concreta la alianza entre música y literatura pretendida durante el Modernismo, erigiéndose



como ejemplo del afán por articular lo inefable al cumplir el ideal postulado por Verlaine: *De la musique avant toute chose.*

Desde su publicación, en 1894, mucho se ha escrito sobre la profunda impresión que el *Nocturno* deja en el lector. La crítica se ha referido reiteradamente a la métrica inusual; a la sugestiva imaginería o a la armoniosa rima acentual. Pese a ello, algo hay en esos versos que excede al lenguaje; algo en la cadencia de las palabras que se aprehende intuitivamente. La percepción no es novedosa: muchos lectores del poema han experimentado la sensación de estar ante una composición musical. Por ejemplo, Andrés Holguín escribió: “El Nocturno no es un simple poema amoroso [...] Su música de alas es una música de ultratumba. El poema mismo es una música de alas, una sinfonía extraña y desolada, cruzada de lumbres súbitas”[7]. Y Henríquez Ureña, sensible a la revelación musical del texto, afirmó: “La música de esos renglones [...] ponía al descubierto tan fina sensibilidad y tan pura y noble emoción [que] provocó unánime emoción y entusiasmo. El *Nocturno* quedó consagrado como uno de los grandes gritos líricos de la poesía contemporánea”[8].

Resulta claro que tanto para Holguín como para Henríquez Ureña el *Nocturno* es, sobre todo, música. Y aunque esta aseveración es casi ineludible cuando se critica un poema, en este caso la expresión podría ser más objetiva que metafórica; basta con citar otras impresiones que, con mayor precisión, relacionan la musicalidad subyacente en el texto con la obra de Federico Chopin (1810-1849). En este sentido, Juan Ramón Jiménez se expresó así sobre el *Nocturno:* “Como una joya natural de Chopin [...] este río de melodía del fatal colombiano (esta música hablada, suma de amor, sueño, espíritu, magia, sensualidad, melancolía humana y divina) lo guardo en mí, alma y cuerpo, para siempre y siempre que me vuelve me embriaga y me desvela”[9]. Germán Arciniegas procede de manera similar al cuestionar: “¿Qué le llegaba al alma a Silva de todo cuanto leyó y sintió y vivió entre su mirador del barrio de La Candelaria en Bogotá [...] y el París que dejó pintado en *De sobremesa?”;* para él mismo responder: “No precisamente el Verlaine de *Las fiestas galantes,* ni lo que traía en su colección de libros forrados de Rusia. Lo que para él estaba flotando en París era la música de Chopin, y creo que hay más de esa música en el poema que de toda la literatura francesa contemporánea”[10]. También Rafael Maya compartió esta impresión: “En ocasiones [Silva] es un simple músico de las palabras, creador de melodías rápidas e intensas, de esas que se dan en el alma y nos acompañan siempre, y con fuentes inextinguibles de evocaciones y sugerencias. Es como cuando se repiten inconscientemente algunos acordes de Chopin”[11].

La coincidencia entre las opiniones citadas no es azarosa; por el contrario, intencionalmente descubren una veta del poema de Silva que parece no haber recibido suficiente atención. Y es que cuando se hacen referencias a la música que llena el *Nocturno,* se piensa que se trata de una alegoría para verter en palabras la emoción que suscita el poema. El asunto estriba en que cuando se habla de la construcción musical no es por puro lirismo, ya que su estructura toma elementos propios de la composición musical; particularmente de recursos similares a los empleados por Chopin en sus *Nocturnos.* Según Camacho Guizado el efecto que produce el *Nocturno* de Silva es debido, en buena medida, a las repeticiones:

> Las reiteraciones constituyen, sin duda, el estilema más caracterizador del Nocturno. “Una noche” se repite tres veces: “y eran una”, seis; “sola sombra larga”, tres; el verso 2 se repite, casi idéntico, en el 50; hay palabras que se reiteran constantemente: “noche” (siete veces), “sombra” (nueve veces). Hasta las conjunciones se repiten sin cesar: la “y” aparece diez veces, por ejemplo. Un crítico ha llamado “tartamudeo lírico” al efecto de estas repeticiones. El sentimiento parece girar sobre sí mismo hasta que la emoción se desborda con el ritmo que puede sugerir el sollozo.[12]

El crítico acierta al señalar que las repeticiones introducen un ritmo inusitado que aumenta la intensidad emotiva del poema. Las palabras se suceden como vacilantes oleadas de sonoridad, en un movimiento que sugiere el “tartamudeo lírico” al que se refiere la cita. Los versos del *Nocturno* logran, con esas inusuales repeticiones, insinuar un lamento que, deteniéndose justo en el umbral del sentimentalismo romántico, es semejante a un sollozo desgarrador que evoca una soledad más afín a la sensibilidad contemporánea.

La reiteración de ciertas palabras —noche, sombra— no solo da una pauta rítmica sino que transmite la indecisión con la que el poeta avanza en su intento por nombrar el dolor. Como Bernardo Gicovate ha señalado, los versos del *Nocturno* son muestra de una “expresión vacilante que contiene en sí la ausencia, la imposibilidad de expresión en sus palabras y en su sugestión”[13]. Por ejemplo, podemos pensar en los versos que van del 19 al 23, correspondientes al final de la primera de las tres partes que componen el poema.

Y eran una
Y eran una
Y eran una sola sombra larga!
Y eran una sola sombra larga!
Y eran una sola sombra larga!

No entraré en detalles sobre la métrica; solo pretendo destacar la manera en que la repetición de los versos los armoniza en un flujo reiterativo en el que el autor parece desarrollar un motivo musical. La música y la emoción aumentan línea tras línea de tal manera que, a pesar de la identidad que hay entre ellas, Silva introduce variaciones que diferencian a los versos por su creciente grado de lirismo; por una emotividad que, contenida inicialmente, llega hasta el límite expresivo en la última de las repeticiones. Emplear un recurso de esta naturaleza no es sencillo: no basta con repetir palabras, se necesita una sensibilidad privilegiada y algo de ese componente misterioso propio de las grandes creaciones. Posiblemente ese virtuosismo lo haya tomado de Chopin, pues en los *Nocturnos* del polaco es donde puede rastrearse un procedimiento análogo al seguido por Silva; intentaré mostrarlo muy sencillamente.

A pesar de que los *Nocturnos* de Chopin pertenecen, en cuanto a su estructura, a las formas libres, es posible señalar algunos aspectos elementales que, sin ser una caracterización formal, permitan al menos distinguirlos. Entre las piezas escritas durante el XIX y principios del XX como las elegías, impromptus, baladas y nocturnos no puede determinarse con exactitud una forma definida, pero sí se puede afirmar que hay muchas en las que el tema inicial vuelve a escucharse tras un pasaje contrastante, por lo que se consideran de estructura ternaria (ABA)[14]. Las repeticiones tienen, así, un papel preponderante porque es a través de ellas que el compositor desarrolla el tema y sustenta el ritmo. En el *Nocturno* de Silva la primera y mayor exposición temática en el tono principal estaría en versos 1-23; el segundo tema en los versos 24-41; y vuelta al primer tema en los versos 42-54. Con esto en mente, empatemos el verso 19 con los cuatro primeros compases del *Nocturno en do menor Op. 48 N°1* de Chopin, por dar un ejemplo concreto. Hágase lo mismo con el verso 20 y los compases del 5 al 8 para apreciar el levísimo cambio en la frase y la importancia de la repetición[15].

Como se sabe, el poema de Silva tiene un ritmo particular. El hecho de que haya versos de solo cuatro sílabas intercalados con otros que llegan incluso a veinte, lo hace una composición rítmica. La métrica no es exacta y, por lo tanto, cumple una de las principales características que he señalado antes. Por otro lado, se presenta la recurrente repetición de algunos versos durante el poema que aparece, generalmente, cuando se incrementa la nostalgia; recuerdos y nostalgia llegan con los versos reiterados.

En los *Nocturnos* de Chopin las repeticiones se hacen evidentes en el tratamiento que el compositor da a la frase musical. Es decir, sus composiciones muestran cómo los motivos internos de la frase son constantemente reiterados; de manera que, a pesar de que en la composición se introduzcan variaciones, esta conserva su esencia: tal y como sucede en los versos de Silva. Ahora bien, la repetición, aquí también, es insuficiente para transmitir la emoción: para suscitar lo que los *Nocturnos* de Chopin suscitan hace falta algo más que reiterar un motivo. Ese algo más es el *tempo rubato,* que fue para Chopin el recurso estilístico por excelencia.

Franz Lizst (1811-1886), compositor también, nos dice que Chopin indicó en sus escritos esta manera que daba un sello particular a la ejecución: *"Tempo rubato;* tiempo sustraído, entrecortado, medida sutil, abrupta y lánguida a la vez, vacilante como la llama bajo el soplo que la agita"[16]. Si poco aclara Lizst con estas palabras sobre la naturaleza del *rubato,* no lo hace más cuando dice:

> Todas las obras de Chopin deben ser ejecutadas con aquel titubeo acentuado y prosódico, con aquella morbidez cuya razón difícilmente se manifiesta si no se ha tenido ocasión de escucharla a menudo. Chopin parecía preocupado de hacer evidente esta manera suya y especial de ejecutar, y de comunicarla en particular a sus compatriotas, a los cuales, sobre todo, deseaba transmitir el calor interno de su emoción.[17]

¿No es ese "titubeo acentuado y prosódico", esa "morbidez", lo que puede encontrarse también en el *Nocturno* de Silva? ¿No estamos ante el "tartamudeo lírico" que la



crítica ha encontrado en el poema? *Rubato,* en música indica "tiempo robado". La ejecución de un *rubato* se hace con un pulso variable, alargando algunos valores y acortando otros, según la voluntad expresiva del intérprete. Lo que no es difícil concebir en las líneas del poema de Silva. En este punto es interesante subrayar una peculiaridad de Federico Chopin.

Aunque sería conocido como el "poeta del piano" no se conocen escritos ni testimonios que ilustren intenciones o motivaciones poéticas, literarias o de cualquier otro tipo en sus composiciones; y nada parecido puede entreverse detrás de la brillante superficie de un lenguaje musical rigurosa, y herméticamente cerrado sobre sí mismo[18]. La clave de este proceso de abstracción se encuentra en la relación del proceso compositivo de Chopin con la tradicional armonía funcional (fundamentada en una ordenación jerárquica de los sonidos que asignaba a cada grado de la escala una función armónica específica). Esta ordenación sobre la que se basaba la claridad discursiva de la música del periodo clásico es recibida íntegramente por Chopin al mismo tiempo que la hace entrar en crisis mediante la yuxtaposición —en la sintaxis funcional de la armonía— de principios de organización, cohesión y articulación del flujo musical extraños a la lógica de tal sintaxis. Es decir, libera los caracteres tímbricos y de color que, en la lógica de la armonía funcional, eran accesorios y les confiere un valor autónomo, absoluto.

Así pues, los procedimientos armónicos de Chopin presentan una disonancia estructural, más o menos latente,

mientras quedan enraizados en la armonía. Motivo por el cual "la obstinada repetición de fórmulas melódicas y rítmico-armónicas; el empleo de pedales largos, la ligazón analógica de los acordes según su forma, resonancia, color, el empleo muy personal e inédito de los recursos tímbricos del piano son los factores que provocan en Chopin la abstracción de sonidos y acordes respecto del contexto de las relaciones funcionales"[19]. De este modo, por desarrollarse en un terreno no romántico, su romanticismo encarna de manera más radical la tendencia de fondo de la concreción romántica del arte, por lo que se considera llega con mayor audacia a rozar los límites de lo "moderno". Esto es interesante porque algo muy parecido se ha dicho de Silva. Robert Bazin señaló "La suntuosidad de Silva es algo totalmente nuevo [...] Silva anuncia el modernismo pero lo supera"[20], mientras que Camacho Guizado afirma [. . .] "Silva, pues, va a su aire; sus esfuerzos de novedad expresiva son individuales y no tienen que ver con grupo o movimiento alguno, aunque sean coincidentes en cierto sentido con los de aquellos que se van a llamar modernistas" y luego enfatizó: "Silva atraviesa el Modernismo, lo trasciende, lo supera. Por eso su clasificación como 'postmodernista' podría ser más justa que la acostumbrada de 'premodernista'"[21].

En el caso de Chopin podemos considerar, también, la fallida definición de "poeta del piano", es decir, poeta de una poesía que, de manera análoga al dictado de Mallarmé —referente a que la poesía tenía que estar hecha de palabras y no de ideas—, no se basa en intenciones o motivaciones poéticas sino única y exclusivamente en sonidos[22]. Algo que, me parece, la peculiar sensibilidad poética de Silva logró captar a la perfección. No podría asegurar si lo hizo de un modo consciente o no. Y creo que poco importa. Lo interesante, en todo caso, es que ambos crean, en su momento y a su manera, un espacio melancólico, sutil, a veces doloroso, al convertir en mensaje personal lo que, hasta entonces, se reducía a una ensoñación de salón; Silva y Chopin trascienden su época para situarse más allá, en un sitio donde música y poesía se confunden. Y esto es así porque lo indecible, aquello que está más allá del límite humano se resuelve en música o en poesía: la forma más musical de la palabra[23].

Después de lo expuesto el lenguaje parece no alcanzar. En lo que a Silva respecta, ya lo había advertido Arciniegas: hablar es profanar el misterio. Rubio hace lo propio con Chopin:

> Nocturno significa en Chopin un canto libre de su intimidad a través del cual revela una historia íntima, que el músico no podría expresar de otra forma. Es imposible, por tanto, describir con palabras esta maravillosa expresión de amor, la nostalgia o el dolor. Todo en los Nocturnos de Chopin está sugerido como una confidencia intima, casi inefable. Muchos son los comentaristas que han tratado de expresar las sensaciones que nos invaden al escuchar esta música. Pero es un empeño vano; los forcejeos para transponer mediante palabras el caudal poético de los Nocturnos han acabado, en el mejor de los casos, en pobres analogías de todo lo que estas piezas sugieren al oyente, cuando no en torpes y exageradas efusiones líricas.[24]

Es difícil, por tanto, concluir con una afirmación contundente; queda tan solo sugerir y pensar que en una de sus muchas tardes de hastío, lacerado por el dolor e incapaz de articular palabras que nombraran su pena, José Asunción Silva encontró en Chopin una forma de articular lo inefable; quizá Silva haya sido uno de los pocos en lograr "el ideal romántico-simbolista de transformar en música y color las palabras poéticas"[25]; tal vez Silva sea —como vio Rafael Maya— un músico de palabras; y tal vez, solo tal vez, después de considerarlo así difícilmente podríamos atrevernos a darle el título de *precursor*[26].

Notas

1 José Emilio Pacheco. "Introducción". *Antología del Modernismo.* México: UAM-ERA, 1999. XI.
2 Pacheco, *op. cit.* XLVI
3 Max Henriquez Ureña. *Breve historia del modernismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1962. p.157.
4 Gabriel García Márquez. "En busca del Silva perdido". *José Asunción Silva. Obra completa.* coord. Héctor Orjuela. Madrid: Colección Archivos, 1996. XXVI.
5 Véase Fabio Cortés Guavita. "Nocturno José Asunción Silva". *Mis autores Preferidos.* Web. https://www.xing.com/communities/posts/nocturno-jose-asunci-n-silva-1007689107.Vieira
6 Germán Arciniegas. "Liminar". *José Asunción Silva. Obra completas,* coord., Héctor Orjuela. Madrid: Colección Archivos, 1996. XLVI.
7 Andrés Holguín. "El sentido del misterio en Silva" *A propósito de José Asunción Silva y su obra.* México: Norma, 1994. p. 77.
8 Henríquez Ureña, *op. cit.* p.152.
9 Citado en *A propósito de José Asunción Silva y su obra,* p.107.
10 Germán Arciniegas, *op. cit.* XLV.
11 Rafael Maya. *A propósito de José Asunción Silva y su obra.* México: Norma, 1994. p. 33.
12 Eduardo Camacho Guizado. "Silva ante el modernismo" en *José Asunción Silva. Obra completa.* coord., Héctor Orjuela. Madrid: 1996.p.564.
13 Bernardo Gicovate. "El Modernismo y José Asunción Silva". *José Asunción Silva. Obra completa.* coord., Héctor Orjuela. Madrid: 1996, p. 408.
14 En esta forma hay una primera exposición temática "A", seguida de expresiones secundarias "B", para luego retornar a exponer el tema inicial con algunas variaciones "A1" .Véase Julio Bas. *Tratado de la forma musical.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977. P. 176.
15 Si se quiere lograr una mejor comprensión —o si no se está suficientemente familiarizado con la música— se puede probar escuchando la primera *Balada en sol menor Op. 23* de Chopin, ya que sus frases son más cortas y la importancia del tema radica, no solo en su cualidad expresiva, sino en que al tener función de dominante es empleado también como material temático de transición para diferentes secciones, como la llegada a La mayor del segundo tema y posteriormente en la *coda.*
16 Joaquín Rubio Tovar. "La música romántica. Tercera parte". *Los grandes compositores.* México: Salvat, 1982. p.29.
17 Franco Abbiati. *Historia de la música.* Tomo IV. México: Uthea, 1960. pp. 575-577.
18 Véase Renato Di Benedetto. "El siglo XIX. Primera parte". *Historia de la música.* Madrid: Turner, 1999. pp. 103-104.
19 Di Benedetto, *op. cit.* p. 108.
20 Robert Bazin. *Historia de la literatura americana en lengua española.* Buenos Aires: Nova, 1963. p. 240.
21 Camacho Guizado, *op. cit.* pp. 414-418.
22 Di Benedetto, *op. cit.* p. 110.
23 Véase María Zambrano. *El hombre y lo divino.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986. pp. 108-109.
24 Rubio Tovar, *op. cit.* 29-30.
25 Bernardo Gicovate, *op. cit.* p. 397.
26 Santiago Aguirre, a quien debo la redacción de este artículo (y a quien debería colocar en coautoría, aunque él no lo considera así), hace una férrea defensa (lógico, es abogado, por lo demás admirable) en *José Asunción Silva: músico de las palabras* para liberar a Silva del "infamante estigma de ser *precursor*" (grama, N°2, 2004). Lo anterior me permite aclarar que existe una versión anterior de este estudio y que esta nueva versión presenta tanto modificaciones como material adicional y complementario.